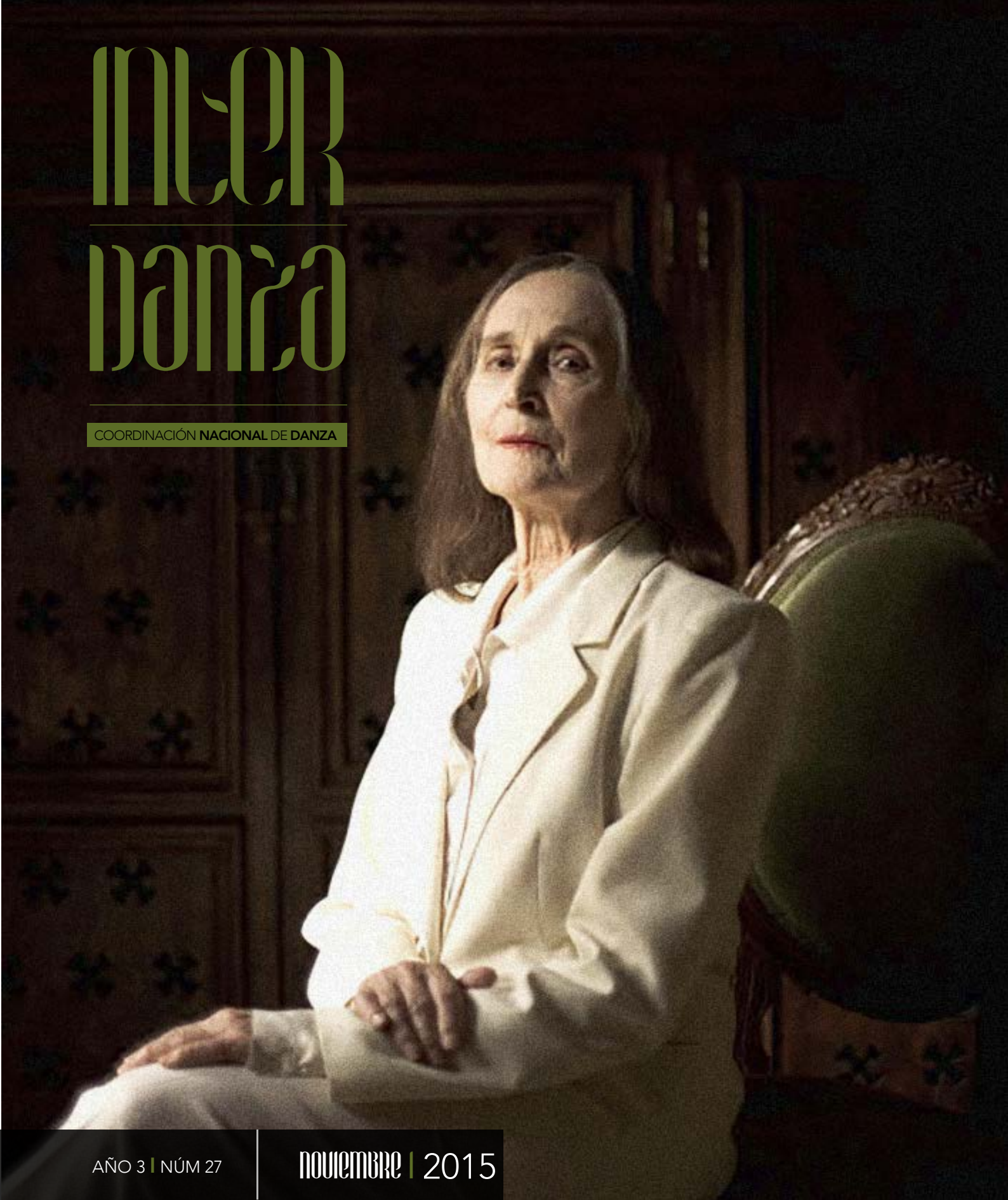
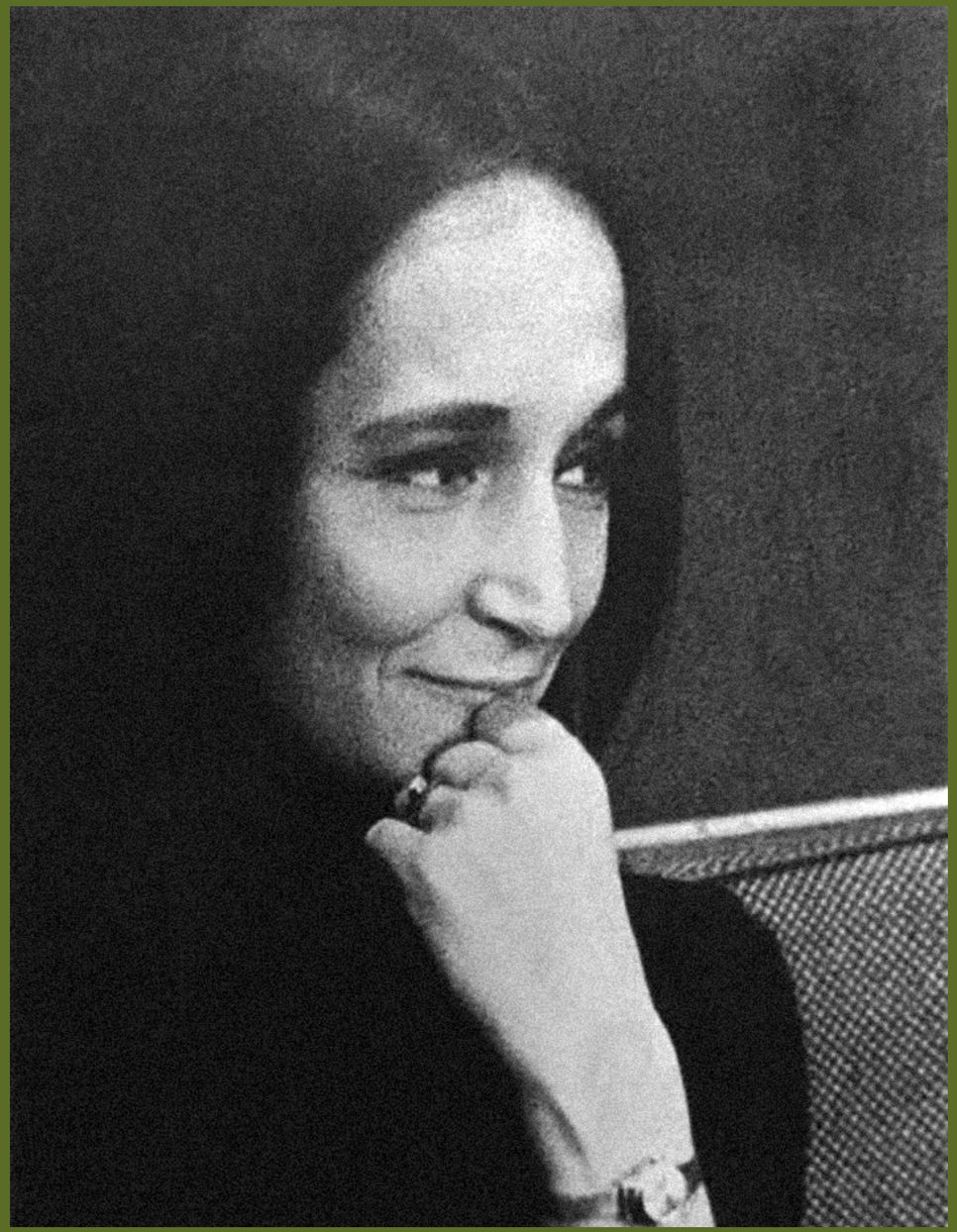
Inter Danza

COORDINACIÓN **NACIONAL** DE **DANZA**



AÑO 3 | NÚM 27

NOVIEMBRE | 2015



María del Carmen Gloria Contreras Röniger

La pasión es el único abogado que siempre convence

Rene Descartes

También este fin de año cierra llevándose a una pieza importante de la danza en México, María del Carmen Gloria Contreras Röniger, conocida y reconocida como Gloria Contreras, quien falleció el pasado 25 de noviembre en la Ciudad de México D.F.

Su labor fundamental para la creación y la consolidación de la danza en la Universidad Nacional Autónoma de México inició en 1970. A lo largo de estos 45 años logró el sueño de muchos: formar un grupo de fieles seguidores, público incondicional que asistió entusiasmado a las más de 90 temporadas en el TEATRO ARQUITECTO CARLOS LAZO, de la Facultad de Arquitectura de la UNAM.

A los 12 años de edad inició sus estudios de danza en México con Nelsy Dambré, para más adelante alcanzar una sólida formación con importantes maestros: Pierre Vladimiroff, Felia Doubrovska, Anatole Oboukhoff, Muriel Stuart, George Balanchine y Carola Trier

Como bailarina profesional trabajó en México para Nelsy Dambré Ballet y el Ballet Concierto; en Canadá para el Royal Winnipeg Ballet y la CBS TV, en Estados Unidos para The Gloria Contreras Dance Company y el Taller Coreográfico de la UNAM.

En el terreno de la coreografía, creó obras para importantes compañías del mundo como el New York City Ballet, el Robert Joffrey Ballet, American Light Opera of Washington, Civic Opera, Philadelphia Lyric Opera, ABC TV of New York, Oakland Ballet, Saint Louis Ballet (Estados Unidos); Royal Winnipeg Ballet (Canadá), Ballet del Teatro San Martín (Argentina), Ballet Nacional de Chile, Compañía Nacional de Ballet (Brasil), Ballet Concierto, Ballet de Cámara de México, Academia de la Danza Mexicana, Ballet Clásico de México, Ballet Nacional de México, Ballet Clásico 70 y la Compañía Nacional de Danza (México), Ballet Nacional de Cuba, Compañía de Ballet del Conservatorio Estatal Rimsky-Korsakov (Rusia) y Ballet Concierto de Puerto Rico.

En 1970 fundó el Taller Coreográfico de la Universidad Nacional Autónoma de México, siendo desde entonces su directora general y artística; así como su coreógrafa principal, cuyo repertorio asciende a más de doscientas obras originales. Con el apoyo de la UNAM, dirigió 94 temporadas, presentando cada semana dos funciones con un programa diferente, durante nueve meses al año en el Centro Cultural Universitario.

A lo largo de su carrera, recibió cerca de cuarenta distinciones, entre las cuales destacan el Premio Nacional de Ciencias y Artes 2005, el Premio Universidad Nacional en 1995; la medalla “Mi vida en el teatro” de la UNESCO; el premio “Latinas más destacadas del año”, otorgado por el gobierno de Los Ángeles, la Medalla conferida por la Universidad de Guadalajara, la COPA DE PLATA a la excelencia artística otorgada por la Ópera Popular de Estados Unidos, entre otras. Además fue creadora emérita del Sistema Nacional de Creadores de Arte desde 1999 y miembro del número de la Academia de las Artes desde 2003.

DIRECTORIO

Editora
Carmen Bojórquez
Corrección de estilo
Juan Antonio Di Bella
Diseño editorial
Nancy Elizabeth Morales Muñiz

Coordinación Nacional de Danza

Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Eunice Sandoval
Subcoordinadora Nacional de Danza
Nancy León
Subdirectora Difusión y Relaciones Públicas
Charleen Durán
Subdirector del Programa Nacional de Danza
Alejandro Castruita
Subdirector Administrativo
Gabriel Torres Vargas
Administrador del Teatro de la Danza
Alejandra Herrera
Jefa de Proyectos Especiales
Martha Herrera
Subdirectora de Vinculación Escolar
y Atención al Público

PORTADA:
MARÍA DEL CARMEN GLORIA CONTRERAS RÖNIGER

EDITORIAL

Si un mecenas le compra a un artista que necesita dinero (necesita dinero para comprar herramientas, tiempo, comida), el mecenas se iguala entonces al artista; introduce arte en el mundo; crea"- François Mauriac (1905-1970)

Ezra Pound

DEDICAMOS ESTE NÚMERO **de INTERDANZA a la memoria de la célebre coreógrafa Gloria Contreras, quien falleció el pasado 25 de noviembre, dejando como herencia el universo de su danza en la Universidad Nacional Autónoma de México, así como el recuerdo de su sabiduría y don de gentes.**

El arte en México se produce casi exclusivamente gracias al mecenazgo del gobierno, apoyo oficial que se plasma en las reflexiones que en este número presentamos y que van desde lo cotidiano y político, hasta lo histórico, económico y social en torno a la producción del arte de la danza.

Tocamos nuevamente el tema de nacionalismo, Margarita Tortajada nos presenta su búsqueda de "lo auténtico" en la danza, y habla sobre el capital simbólico y la manera distintiva de aprehender y estar en el mundo de la danza.

De Hildelena Vazquez Canseco presentamos el ensayo Del campo y ciertas intersecciones en la danza, mismo que forma parte de la tesis con la que obtuvo el grado de maestra en investigación de la danza, otorgado por el Centro Nacional de Documentación e Información de la Danza José Limón del INBA.

Desde la experiencia personal, Angélica Iñiguez nos habla de lo cotidiano en la danza, del entrenamiento, práctica que compara con aquella que se da en un gimnasio.

Interdanza está abierta a recibir colaboraciones no solicitadas. Por favor remítase al correo editorialrcnd@gmail.com. Todos los textos recibidos pasarán un proceso de evaluación antes de dar a conocer a sus autores si serán publicados o no. En ningún caso se ofrecerá remuneración.

CONTENIDO

REFLEXIONES

04 EN BUSCA DE "LO AUTÉNTICO" EN LA DANZA
POR **MARGARITA TORTAJADA QUIROZ**

10 DEL CAMPO Y CIERTAS INTERSECCIONES EN LA DANZA
POR **HILDELENA VAZQUEZ**

16 ENSAYO SOBRE EL GIMNASIO Y EL CUERPO SAGRADO
POR **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ**

22 LA SECRETARÍA DE CULTURA Y EL FONCA
POR **HÉCTOR GARAY**

ICONOGRAFÍA

28 JÓVENES CREADORES FONCA, LA INTEGRACIÓN CABAL DE UNA GENERACIÓN
FOTOGRAFÍAS: ENCUENTRO DE ARTE JOVÉNES CREADORES DEL FONCA, GENERACIÓN 2014 – 2015 2DO. PERIODO

EN BUSCA DE LO AUTÉNTICO EN LA DANZA

POR MARGARITA TORTAJADA QUIROZ

La danza escénica es un producto artístico europeo. Llegó a México a finales del siglo XVIII y desde ese momento se crearon obras con "sabor" mexicano, retomando temas y ambientes del país. Durante todo el siglo XIX y principios del XX hubo repertorios más numerosos en ese sentido (incluso por parte de las compañías y solistas extranjeros que llegaron a nuestros foros), pero siempre emulando al ballet proveniente del Viejo Mundo y la nueva danza que surgió con el siglo (premoderna).

Fue hasta después de la Revolución Mexicana que se vio la necesidad de construir un proyecto cultural nacionalista. No fue impuesto, sino un punto de coincidencia entre el Estado posrevolucionario y los artistas de todas las disciplinas. Sus obras mostraron una búsqueda de sí mismos y de la nación toda; querían definir la identidad de "lo mexicano y auténtico" frente al otro, y expresarlo en el arte. En el caso de la danza, su fin era darle cuerpo (de manera literal) y conectar al ejecutante con la sociedad, su cultura, su pasado, sus luchas y anhelos. Lo hicieron viviendo la experiencia cinética y creando con ella otra realidad: la dancística.

Así, en los teatros de revista, en los diversos intentos oficiales e independientes de crear obras masivas, en los repertorios escolares y en las nuevas instituciones que se fundaron, los cuerpos de los intérpretes buscaron teñirse de México, representar a México, bailar México. En este proceso los bailarines no estuvieron solos (la danza es multidisciplinaria en sí misma), y muchos otros artistas participaron en ese esfuerzo, como promotores y creadores

Todos estos intentos tuvieron un impacto en el panorama cultural nacional e incluso en la conformación de un campo dancístico profesional hasta principios de la década de los 30. Los ballets de masas de las hermanas Nellie y Gloria Campobello (como el "hondamente expresivo"[1] *Ballet simbólico 30-30*, 1931), así como los productos de la Escuela Nacional de Danza (1932) fueron las primeras obras con ese espíritu. Sin embargo, fue hasta el estreno de *La Coronela* de Waldeen en 1940 que se consolidó la tendencia. Esa obra marcó el camino a muchos jóvenes creadores mexicanos que indagaban en las raíces del México profundo, que buscaban hacer aportaciones en la construcción de la nación, o más específicamente, en los símbolos de esa nación para darle identidad. El lenguaje que utilizaron fue nuevo, libertario y expresivo: la danza moderna.

Tanto Waldeen como Anna Sokolow, la otra pionera norteamericana que trajera al país esa forma dancística, impulsaron a sus seguidoras (porque mayoritariamente fueron mujeres) a conocer y reconocerse en su país, en sus artistas y en su arte popular, a crear una nueva propuesta estética y social de la danza, estrechamente conectada con el muralismo.

A ese nacionalismo también se adhirió el ballet en los años 40, con obras de las Campobello en el Ballet de la Ciudad de México (1942), pero fue la danza moderna la que se consolidó a través de dos décadas y con apoyo de los gobiernos posrevolucionarios. El resultado fue la producción de obras que retomaron y reprodujeron imágenes y cuerpos de las culturas populares y tradicionales, incluyeron leyendas indígenas, expresiones rurales y en menor medida urbanas, luchas sociales de diferentes sectores, signos de Patria y heroísmo; conmovieron a los espectadores y lograron que ellos se identificaran con su danza, se vieran reflejados en ella.

1.Armando de Maria y Campos, "Teatros", en *Todo*, México, 21 de mayo de 1935.

A principios de los 50 surgió otra propuesta: la de la danza folclórica, que también se autonombró nacionalista, y que de inmediato fue reconocida como arte oficial y producto de exportación. La compañía más influyente, el Ballet Folklórico de México (1959) de Amalia Hernández, "representó" a la nación dentro y fuera del país. De tal manera que los tres géneros dancísticos (danza clásica, moderna y folclórica) defendían su nacionalismo.

Los tiempos cambiaban y también las necesidades expresivas; los "modernos", encabezados por el Ballet Nacional de México (1948) con Guillermina Bravo como líder, iniciaron un proceso de rompimiento con ese nacionalismo a finales de los 50. Se abrieron a diversas corrientes, se mostraron en contra del "mexicanismo pleonástico", como lo llamó Emilio Carballido,[2] y la "cortina de nopal", a la que hiciera referencia el pintor José Luis Cuevas.

Era un México más cosmopolita y con nuevas interrogantes. Los bailarines hicieron una apuesta por la abstracción, la tecnificación de los cuerpos y la danza contemporánea. Se apartaron de la danza literal y narrativa; cerraron, según palabras de Bravo, "el camino anécdota-pasos-solferino-canana" del nacionalismo,[3] para concentrarse en un discurso corporal, con su propia lógica y sentido, que experimentaba con el tiempo, el espacio y la energía.

Esa danza contemporánea de los 60 y 70 sintió la necesidad de valerse de cuerpos productivos y virtuosos

2.Emilio Carballido en "Charla de danza con Emilio Carballido", conducida por Rosa Reyna, México, Cenidi Danza, 24 de junio de 1989.
3.Guillermina Bravo en "Guillermina Bravo. La danza contemporánea: una trayectoria del cuerpo hacia un propósito", conferencia incluida en el ciclo organizado por el Departamento de Danza del INBA, 6 de julio de 1972, cit. en Raquel Tibol, *Pasos en la danza mexicana*, UNAM, México, 1982, p. 153.

(gracias a la técnica Graham), y tocó otras realidades lejanas de "lo mexicano", y aunque retomaran algunos temas no lo hicieron de manera literal. Fue el caso de *Juego de pelota (1968)*, y más tarde *El llamado (1983), Constelaciones y danzantes (1987) y Entre dioses y hombres. Códice Borgia (1991)*. En ellas, Bravo no tenía la intención de bailar México; creaban su danza a partir de su experiencia como sujeto, que obligadamente tenía conexión con el pasado y las raíces culturales pero la vivía en el presente y la transformación constante; no mostraba "lo nacional" de manera estática ni estéticamente identificado con el pasado ancestral y los símbolos obvios de la cultura tradicional. Dejó de preocuparle el nacionalismo "porque yo nací en Chacaltianguis. ¡Imagínate! Así que cualquier cosa que haga tendrá mi esencia totonaca".[4]

Esta postura tuvo sus detractores, quienes seguían viendo a la danza moderna nacionalista como el único camino válido, pero no tenían compañías para trabajar sus propuestas. Surgió entonces el Ballet Independiente (1966) con Raúl Flores Canelo a la cabeza, que desarrolló un neonacionalismo que retomaba el "proyecto vasconceliano de hacer un arte en primer lugar para tu gente, claro, un arte de altura pero conectado con la gente del país donde vives".[5] Para ello, se valió de la técnica Graham e incluso del ballet y otras formas. Sus temas volvieron los ojos hacia la cultura popular de nuevo, al ambiente rural y urbano, pero con los cuerpos impecables de la danza contemporánea y aderezados con un sentido del humor agrio y dramático, que lo mismo habló de la danza tradicional (*Luzbel*, 1964), el uso de las drogas (*Líbrium*, 1967), el fenómeno de la migración hacia las ciudades (*Tema y evasiones*,1972), la construcción de caudillos (*La espera*,1973) y la ciudad de México (*Pervertida*, 1990).

4.Guillermina Bravo, "La danza empieza en donde las palabras terminan", cit. en Tortajada, Margarita, *Frutos de mujer*, CONACULTA-INBA, México, 2001, p. 484.
5.Raúl Flores Canelo en Anadel Lynton, "Raúl Flores Canelo", en *Una vida dedicada a la danza 1989*, Cuadernos del CENIDI Danza, núm. 21, INBA, México, 1989, p. 44.

A finales de los años 70, otra vertiente de la danza contemporánea apareció en los escenarios: el Ballet Teatro del Espacio con Michel Descombey como coreógrafo central, quien también tocó temas mexicanos, como *Conquistas* (1983).

Esas tres grandes compañías, todas de danza contemporánea, desarrollaron sus propuestas y se consolidaron dentro del campo dancístico, pero no estaban solos. Desde el inicio de los 70 había surgido un colectivo joven y radical en su postura, pero con integrantes de gran experiencia: Expansión 7 (1973), que no se sintieron especialmente atraídos por los temas mexicanistas.

A finales de esa década, una pujante generación de jóvenes irreverentes retó a las grandes compañías que monopolizaban el campo, se constituyó como un colectivo, transformó la técnica y la producción coreográfica.

El primer grupo fue Forion Ensamble (1977), que mostró los intereses de cada integrante. Una de ellas, Eva Zapfe, "estrenó la preocupación mexicanista" pero abordándola desde "su pasión por la geometría espacial".[6] Más tarde Jorge Domínguez y Rosa Romero presentaron *7 Serpiente* (1984), resultado de una investigación de tradiciones indígenas, pero con una visión y lenguaje actuales. El Cuerpo Mutable, dirigido por Lidya Romero, estrenó a partir de la danza teatro obras en las que ciudad de México se convirtió en el protagonista: *Golpe de gracia* (1985) con sus "transeúntes que deambulan insomnes por la calle"[7] (*recordando La región más transparente* de Carlos Fuentes), o *Arqueología posmoderna* (1997) y su sofisticado y "crudo erotismo urbano,[8] son algunas de ellas.

6.Jorge Domínguez en Anadel Lynton, "Eva Zapfe", Homenaje, 1997, Cuadernos del Cenidi Danza, núm. 33, p. 102.
7.Programa de mano de *Golpe de gracia* de ECM-Teatro de Movimiento, Muestra de Teatro y Danza Tabasco 86, Teatro Esperanza Iris, Villahermosa, Tabasco, jueves 28 de agosto de 1986.
8.Carlos Ocampo en Dora Luz Hay, "Un intento plausible y fallido", en *Reforma*, México, 12 de septiembre de 1997.

Durante los 80 vino la explosión de grupos de danza contemporánea independiente, mostrando múltiples tendencias políticas y artísticas; cada uno defendió estéticas y formaciones propias, y una identidad (*su* identidad) frente a los demás. A partir de entonces, el campo dancístico tiene como sello una gran pluralidad de grupos, obras y planteamientos.

En los 90 los coreógrafos voltearon hacia su interioridad y su esfera privada; se ensimismaron en su vida, en su cuerpo, en su espacio. La distancia entre "lo nacional" e individual creció. Sin embargo siguen surgiendo obras que de alguna manera tocan temas mexicanistas, pero no nacionalistas, porque no pretenden hablar de "esencias y unidad nacional", sino que se refieren a aspectos específicos de sí mismos, de su clase social, de su cultura, del otro, de una identidad muy acotada, posmoderna. Una de esas preocupaciones es el problema de la migración, que le duele al país entero, pero que se ha expresado a partir de los individuos y sus historias, como sucede con gran dramatismo y belleza en *Migrantes errantes* (2009) de Alicia Sánchez.

WALDEEN VON FALFENSTEIN

Para Ramsay Burt, el posmodernismo devino del desencanto que dejaron la modernidad y el progreso, y en la danza se dio al rechazar la danza abstracta y las técnicas hegemónicas.[9] Ante éstas, se defiende la pluralidad, el reciclaje de formas y géneros, la recuperación de la tecnología y la cultura popular, los híbridos de la academia ortodoxa y el desparpajo. La danza posmoderna, con sus orígenes neoyorquinos y sesenteros, ha devenido en una forma contracultural que incluye a artistas que expresan su identidad como minorías marginales (feministas, gays, negros, lesbianas, latinos y otras formas cruzadas por el género, la nacionalidad, las ideas políticas, la etnia).

Precisamente sobre la etnia y el género borda *Muxe* (2007) de Jaime Razzo, y lo hace con un lenguaje posmoderno, la danza butoh. Resulta una obra sobre la problemática individual (la del muxe, visto por el otro, el observador externo), en una región específica del país y centrándose en un espacio liminal,[10] que resulta ser *queer*, en el sentido de expresar diversidad y subversión.

Así pues, la danza posmoderna mexicana, que tuvo sus primeras expresiones en el Forion Ensamble, ha dado obras que han vuelto sus ojos hacia lo propio, pero nunca hacia "lo nacional"; eso implicaría borrar las diferencias que pretende expresar, y que al mismo tiempo recupera al híbrido fascinante que es México y su danza actual. Quizá por eso no es un espacio fértil para el resurgimiento del nacionalismo o de alguna forma de neonacionalismo.

Al parecer los artistas de la danza no tienen interés en conectarse con "esencias nacionales", fundamentalmente porque éstas no existen, ni tampoco las identidades estáticas y únicas. Estos artistas comprendieron que la mitología que creó la danza nacionalista es artificial, porque no hay una única identidad ni una sola cultura nacional.

Esto es cada vez más evidente en el México desmembrado actual. Roger Bartra afirma que la realidad y la nación están rotas; se componen de universos partidos, que corren paralelos sin tocarse ni establecer lazos de vinculación. Dentro de esa fragmentación no puede darse la unidad para buscar una identidad común. Cada uno defiende la suya, elabora su propio discurso, y en la danza, la expresa y la hace cuerpo. Sus artistas pretenden, eso sí, ser auténticos y originales, apelar a su propia historia y contexto, y revelarlos.

Es un hecho que en la "época de oro de la danza mexicana", la nacionalista, este arte contribuyó con la construcción de "esencias" históricas cinéticas, pero no lo hace más. Desde hace décadas la danza contemporánea del país busca conocer las identidades personales, de clase, de género, de etnia, no de nación; ha reconocido que el mundo es más complejo, que ellos mismos ya no se identifican con esos símbolos, que tienen que crear otros más cercanos, más llenos de verdad, su verdad, su vida inmediata.▪

9.Ramsay Burt, "Postmodern Dance", en *International Dictionary of Modern Dance*, St. James Press, Detroit-Nueva York-Londres, 1998, pp. 640-641.
10.Marinella Miano Borruso, *Hombres, mujeres y 'muxe' en el Istmo de Tehuantepec*, México, Conaculta-inah-Plaza y Valdés, 2003.

DEL CAMPO Y CIERTAS INTERSECCIONES EN LA DANZA

POR HILDELENA VAZQUEZ

Primera de tres partes

Dice Pierre Bourdieu que una de las manifestaciones de un campo es el hecho de que aparezcan personas interesadas en registrarlo:

> No por casualidad, uno de los indicios más claros de la constitución de un campo es –junto con la presencia en la obra de huellas de la relación objetiva (a veces incluso consciente) con otras obras, pasadas o contemporáneas– la aparición de un cuerpo de conservadores de vidas –los biógrafos– y de obras –los filólogos, los historiadores de arte y de literatura, que comienzan a archivar los esbozos, las pruebas de imprenta o los manuscritos, a "corregirlos" (el derecho de esta "corrección" es la violencia legítima del filólogo), a descifrarlos, etcétera– ; toda esta gente que está comprometida con la conservación de lo que se produce en el campo, su interés en conservar y conservarse conservando. (Bourdieu, 1990:110)

Utilizo en este trabajo los conceptos de *campo, habitus y capital cultural* como los ha desarrollado Pierre Bourdieu, debido a que éstos facilitan visualizar al gremio de la danza contemporánea en Mexicali, como un micro-sistema con características particulares, constituido por distintas instituciones y agentes o "jugadores" (maestros, bailarines, coreógrafos, público, directores, etcétera), con un *capital simbólico* y una manera distintiva de aprehender y estar en el mundo.

Los conceptos de Bourdieu en relación con el fenómeno de la danza han sido estudiados abundantemente, y excelentes trabajos han demostrado su utilidad; ejemplo extraordinario es el trabajo de Margarita Tortajada en los libros *Danza y poder I y II,* los cuales nos dejan ver la influencia que el Estado ha tenido sobre la producción dancística nacional. De igual manera, el trabajo de tesis de Violeta Rodríguez Becerril *El movimiento de danza contemporánea independiente mexicana: una visión sociológica de la práctica dancística,* presenta una mirada a la danza mexicana de los años ochenta a partir del marco teórico de este sociólogo, e indaga en los procesos de formación de prácticas y *habitus* en los coreógrafos de la ciudad de México, que marcaron su huella durante ese periodo de la danza nacional. Sin pretender mostrar este trabajo como un estudio sociológico, inscribo mis puntos de vista en la genealogía que han ido conformando ambos trabajos y algunos otros.Desde la perspectiva de Bourdieu, el concepto de *campo* puede definirse, muy llanamente, como un espacio social determinado, donde se plantea un juego de posiciones y se libran una serie de luchas por un capital o poder, simbólico o económico.

Para Bourdieu,

> Un campo –podría tratarse del campo científico– se define, entre otras formas, definiendo aquello que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego en otros campos o a sus intereses propios.
>
> [...] Para que funcione un campo, es necesario que haya algo en juego y gente dispuesta a jugar, que esté dotada de los *habitus* que implican el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etcétera. (Bourdieu, 1990:108)

En la Introducción al texto *Sociología y cultura*, García Canclini pregunta y responde: ¿Qué es lo que constituye un campo? Dos elementos: la existencia de un capital y la lucha por su apropiación. (García Canclini en Bourdieu, 1990:14)

> El campo es como un juego, pero que no ha sido inventado por nadie, que ha emergido poco a poco, de manera muy lenta. Ese desarrollo histórico va acompañado por una acumulación de saberes, competencias, técnicas y procedimientos que lo hacen relativamente irreversible. Hay una acumulación colectiva de recursos colectivamente poseídos, y una de las funciones de la institución escolar en todos los campos y en el campo del arte en particular es dar acceso (desigualmente) a esos recursos. Esos recursos colectivos, colectivamente acumulados, constituyen a la vez limitaciones y posibilidades. (Bourdieu, 2010:38)

Así, no existe campo sin lucha interna, y ésta se librará en la medida en que exista un capital que se considere lo suficientemente importante, como para luchar por él. ¿Qué conforma ese capital en el caso de la danza escénica en nuestro país? Por un lado la respuesta obvia es el recurso económico, el cual se traduce en espacios para ensayar, presupuesto para la producción de la obra y alcance de la difusión. En ese sentido, las instituciones culturales desempeñan un papel indispensable, ya que como lo señala Margarita Tortajada:

> La danza teatral en México se ha producido casi exclusivamente con el apoyo del Estado, apoyo definitivo para que este arte pueda producirse como se concibe tradicionalmente, ya que requiere de una infraestructura costosa: escuelas para formar

> profesionales y teatros para presentarlos, gastos de producción, promoción, administración, etcétera. (Tortajada, 1995:20)

Por otro lado, el capital se constituye también a partir de la adquisición de las habilidades técnicas necesarias para ejercer la profesión y de la producción de obra que sea reconocida como estéticamente valiosa por el gremio legitimado. El nivel técnico, la producción artística, las clases y los cursos a los que se asiste, las giras, y el reconocimiento público, se convierten en formas de capital cultural y simbólico. El acceso desigual a los recursos colectivamente poseídos genera una especie de círculo vicioso: son los agentes con mayor acceso al capital, los que podrán a su vez generar el capital propio del campo asegurando así su legitimación ycontinuidad.

Hay que mencionar que Bourdieu expande el concepto de capital y construye el concepto de *capital cultural*; al cual otorga la capacidad de presentarse en tres distintos estados, o de tres formas distintivas; como estado *in-corporado,* el cual ha sido construido a partir de un trabajo de "inculcación" en el propio cuerpo; como estado *objetivado,* la condición de la obra artística, escritos, pinturas, esculturas, etcétera, así como de otro tipo de objetos considerados valiosos, sea por su cualidad simbólica o utilitaria; y como estado *institucionalizado,* el cual se traduce en reconocimiento institucional, títulos académicos, nombramientos, etcétera.

> La mayor parte de las propiedades del capital cultural puede deducirse del hecho de que en su estado fundamental se encuentra *ligado al cuerpo y supone la incorporación*. La acumulación del capital cultural exige una *incorporación* que, en la medida en que supone un trabajo de inculcación y de asimilación, consume *tiempo*, tiempo que tiene que ser invertido *personalmente* por el "inversionista" [...]
>
> [...] Quien lo posee ha pagado con su "persona", con lo que tiene de más personal: su tiempo. (Bourdieu, 1979:12)

En el bailarín, el *estado in-corporado* del capital cultural es predominante. Él o ella son los depositarios del saber que han construido en sus cuerpos tanto a través del entrenamiento como a través de la experiencia escénica. "El capital incorporado es una posesión que se ha convertido en parte integrante de la persona, en *habitus".* (Bourdieu, 2001:140)El concepto de *habitus,* cuya definición es compleja y un tanto laberíntica, puede ser pensado como la internalización de las condiciones externas y, a su vez, la exteriorización de lo interno.García Canclini explica: "Bourdieu trata de reconstruir en torno del concepto de *habitus*, el proceso por el que lo social se interioriza en los individuos y logra que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas. (García Canclini en Bourdieu, 1990: 26)

En su libro *El sentido práctico* Bourdieu escribe:

> Los condicionamientos asociados a una clase particular de condiciones de existencia producen *habitus*, sistemas de disposiciones duraderas y transferibles, estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes, es decir, como principios generadores y organizadores de prácticas. (Bourdieu, 2007:86)

Quienes conocemos las implicaciones de la práctica dancística, podemos reconocer la contundencia que tiene este concepto en nuestra disciplina. Es a través de la repetición incansable del abecedario técnico de la danza –condicionamiento– que el bailarín se apropia de las herramientas que lo validarán frente al gremio. El *habitus* continúa reproduciéndose a través del bailarín-docente que replicará el modelo aprendido; no solo en la metodología de la enseñanza técnica, sino en la manera de enseñar. De esta forma ayuda a difundir la misma estructura que lo estructuró a él y asegura la permanencia de un *habitus* específico.Quizás las nociones de "estructuras estructurantes" y "condicionamiento" resuenen negativamente en estos tiempos en que el constructivismo[1] permea las nociones de enseñanza, incluso de la enseñanza dancística, contraponiendo un cuerpo amaestrado a un cuerpo consciente de sus acciones; sin embargo, es imposible negar la existencia de una tradición de enseñanza exitosa basada en la repetición –si bien no la simple imitación–, que sigue en vigor hasta el día de hoy.

La danza es arte encarnado, el bailarín se construye a imagen y semejanza de su esfuerzo, se esculpe diariamente en una lucha contra su propio cuerpo para hacerla aparecer, mientras desaparecen las horas y horas de estudio técnico, porque para lograr esa mezcla alquímica de destreza y emoción, hay que soltarlo todo, olvidarlo todo, desaparecer. Y entonces regresa la pregunta eterna, la que evade una respuesta absoluta: ¿La danza aparece a través del bailarín o la esencia del bailarín aparece a través de la danza?

> [...] Porque el bailarín es la danza. Son uno solo. Pero, mientras que el movimiento no puede llegar a existir sin el que se mueve, el que se mueve puede ser visto independientemente del movimiento. El artista le da a la danza mucho más que el mero acto de bailar, a través de sus capacidades cinéticas, visuales, aurales y creativas. (Preston-Dunlop, 1995:107) [2]

Asimismo, Eugenio Barba afirma que "es evidente que hablar del cuerpo como de un instrumento no tiene ningún sentido. Cuando se dice que el actor/bailarín "se sirve de su cuerpo", basta con preguntar ¿Quién se sirve de qué? para percatarse de que las palabras revelan una visión errónea de la realidad". (Barba, cita en Marín, 2010: 15)

En el trabajo de tesis mencionado, Rodríguez analiza la importancia del concepto de *habitus* para entender la danza en un momento determinado y comenta: "El *habitus* y la idea de cuerpo se encuentran en la danza de manera decisiva; el cuerpo contiene la historia social y a su vez éste tiene *in*-corporadas las técnicas y "saberes" de su campo. El cuerpo de la danza tiene inscrito, (sic) de manera visible, la historia de esta esfera del arte. (Rodríguez: 2010:5)

En el cuerpo del bailarín se inscribe entonces una historia múltiple: no sólo la de su contexto social en un momento histórico especifico, ni la de su propia experiencia de vida, sino, además, la historia de su disciplina, a través del aprendizaje de técnicas, estilos, tradiciones y tendencias, una historia de oposiciones, desafíos y, en ocasiones, rebeldía contra lo establecido previamente. Su cuerpo se convierte así en medio de reproducción y, al mismo tiempo, en un medio para la revolución contra esa reproducción, lo cual puede dar lugar a nuevas maneras de asumir el cuerpo y el hecho artístico.Se inscribe también en el cuerpo del danzante la memoria de las obras que interpreta: personajes, situaciones o paisajes corporales se graban en su memoria corporal y emocional. ¿Qué nos dicen los cuerpos de esos primeros bailarines mexicalenses? ¿Qué historia se ha inscrito en sus cuerpos y se transfiere hoy día a sus estudiantes, herederos inevitables de su experiencia?Cuerpo-memoria, cuerpo-expresión, cuerpo-alquimia, cuerpo-revolución, la danza vibra en y a través de nuestros cuerpos, la adicción al salto, al vértigo del giro, a la búsqueda

del vuelo, cada vez más suspendido, más alto, más osado, y la contundencia de la gravedad durante la caída, que también abrazamos, esa fisicalidad que nos exalta y nos transporta; hacia adentro, nuestro ser, el más recóndito, hacia afuera, la audiencia. ∎

ENSAYO SOBRE EL GIMNASIO Y EL CUERPO SAGRADO

POR **ANGÉLICA ÍÑIGUEZ**

A la memoria de mi padre

Ignoro si Yves Michaud y Gilles Lipovetsky y otros teóricos y filósofos (hombres y mujeres de ideas) van al gimnasio o alguna vez han practicado danza, pero sus esfuerzos conocidos son de orden intelectual, y los han encaminado a señalar y analizar, entre otras cosas, cómo es que se ha dado la estetización del mundo a partir de la era moderna. No entraré en esos detalles ni tomaré a estos dos autores (que me gustan) como referente teórico (ni gimnástico). Más bien daré por hecho tal vaporización estética e, impregnada de ella –y de mi sudor, no siempre intelectual– intentaré trazar un salto personal, libre y nada exhaustivo, del gimnasio al cuerpo de los estudios esotéricos serios.

Yo tampoco había ido al gimnasio. Nací en una familia de artistas, en la que la danza, la música, la plástica y la ópera formaron parte de mi vida cotidiana durante la niñez. Estudié danza contemporánea desde los cuatro años y luego me acerqué al ballet clásico. En mi educación familiar, el entrenamiento de gimnasio estaba colocado justo en el extremo opuesto al arte y se le veía como una actividad banal, de poca monta y que encarnaba peligro de lesiones. Su nula valía en nuestro esquema se debía a que el trabajo era limitado y las repeticiones, vacías; una actividad poco apreciada que incluso rayaba en el mal gusto. El valor del trabajo corporal tenía que ver con la danza.

Crecí con esta idea del gimnasio arraigada, lo cual explica mi distancia con esos lugares. Cuando pasaba por alguno de estos templos modernos dedicados al culto al músculo creciente, miraba a través de los cristales gente corriendo hacia ningún lugar, como hámsters en su rueda. La imagen me resultaba absurda.

Está de más decir que mi papá tampoco se inscribió en un gimnasio nunca. Era intelectual y artista multifacético (teatro, danza, pintura por afición, coleccionista, amante de la música). No quería ejercitar únicamente el cerebro y dejar que le creciera "una pancita de intelectual" ni tampoco entrenar únicamente el cuerpo, permitiendo que el músculo cerebral desfalleciera. Cuando niño coleccionaba fotografías de futbolistas en plena acción, que recortaba de los periódicos. Hasta que conoció la danza reconoció que era el movimiento y la estética corporal lo que lo atraía, no el deporte ni la competencia. Él, mi hermana que es actriz y yo platicábamos mucho de estos temas.

Un mal día mi papá se murió. Pocos –aunque eternos– meses después yo ya estaba inscrita en un gimnasio y corría sobre una banda en movimiento, hacia ningún lado, como un hámster. Lo hice con la idea de sudar el dolor, liberar estrés y perderme en la nada. Funcionó. Y descubrí que no siempre se corre hacia ningún lado sino hacia la liberación de la mente de los pensamientos que perturban –y recordé a Murakami: *De qué hablo cuando hablo de correr* y su observación de que parece que todas las personas que corren piensan en algo, aunque en realidad no estén pensando en nada.

También se corre en otra dirección: hacia el modelo de cuerpo ideal nuestros días.

En cuanto me inscribí en el gimnasio –donde el maná no cae del cielo sino que viene en llamativos y grandes envases plásticos de proteína– ya estaba haciendo una investigación de campo. No fue premeditado pero creo que tampoco podría haber sido de otro modo. Nadie se daría cuenta de lo que observaba porque era muy discreta y además sería un personaje que formaría parte de mis indagaciones. Una investigación al estilo del periodista Günter Walraff –que ciertamente no revelaría información de la magnitud y relevancia de las evidencias que se muestra en *Cabeza de turco,* como tampoco tendría que mandarme a hacer lentes de contacto especiales, con unos tenis y ropa deportiva era suficiente.

Vistos desde una perspectiva general, los gimnasios están tan estereotipados que pueden entrar en la categoría de *nowhere* (como los aeropuertos y los Starbucks). En estos templos del culto al músculo, la actividad física está regulada, mecanizada, homogeneizada, controlada. ¿Si cupiera la creatividad dentro del gimnasio, cómo se manifestaría?

Por supuesto que las personas que van al gimnasio, como a cualquier otro sitio, son seres humanos únicos con historias de vida y rasgos corporales diferentes. Pero si buscamos el estereotipo, lo encontraremos sin dificultad y es allí donde centri este ensayo.

Al hacer abdominales casi no se puede pensar, es por eso que no comienzo este párrafo diciendo "mientras hacía abdominales", pero sí diré que mientras hacía repeticiones de cualquier otro ejercicio, me hacía esta historia en la cabeza e iba organizando a los personajes para que encajaran en mi plantilla de clichés.

Como en muchos grupos cerrados (grupos de danza incluidos) al nuevo miembro de la colectividad no se le trata bien sólo por su presencia (a menos que sea un máster de afamada reputación), tiene que ganarse un lugar con su trabajo y esfuerzo físicos, pero también con su capacidad de integrarse socialmente.

En los primeros días identifiqué la estructura social, las jerarquías de los personajes que habitaban ese espacio de músculos, sudor y pesas –y no poca grasa y lonja– y sus interacciones.

Mi instructor era un estereotipo encarnado de Johnny Bravo (con su cabello engomado, sus brazos voluminosos, la parte superior del cuerpo mucho más ancha que la inferior, su ternura, inocencia y poca proclividad al desarrollo del pensamiento complejo o matemático simple). Había otras chicas, que llamé las Bratz (porque su aspecto, moldeado cuidadosamente, era similar al de esas muñecas) y no faltaba la mujer que bauticé como la Diva (tendría cerca de 70 años y entrenaba varias horas diariamente. Cuando salía del baño iba tan arreglada que parecía 20 años más joven). Los Schwarzenegger hacían su trabajo: levantaban grandes pesas, se miraban al espejo empuñando ambas manos para hacer brotar sus músculos y durante el ejercicio cardiovascular miraban en sus smartphones videos de hombres musculosos en entrenamientos; su comportamiento parecía obsesivo-compulsivo. Me pregunto qué personaje sería yo ante sus ojos, trataba de mantener un bajo perfil y supongo que parecía demasiado seria y un poco rara por mi necedad de estirar al final del entrenamiento (cosa que, en general, para quienes se entrenan en el gym, suele parecer una pérdida de tiempo).

En fin, hacer movimientos de fuerza, repetitivos, obliga a que el pensamiento se escape en distintas direcciones –ya sea por aburrimiento, ya por huir del esfuerzo. Y, como si un cierto sentido de culpa se manifestara por haber elegido ese entrenamiento sutilmente prohibido durante mi infancia y adolescencia, evocaba los ideales de Isadora Duncan [1983], expresados en su autobiografía, que leía en esos días como para encontrar un equilibrio:

> La gimnasia debe ser la base de toda educación física. Es necesario llenar el cuerpo de luz y de aire. Es esencial dirigir su desarrollo metódicamente. Es necesario extraer de él todas las fuerzas vitales que contiene, hasta llevarlas a su máximo desarrollo. Tal es el deber del profesor de gimnasia. Luego viene la danza. En el cuerpo armónicamente desarrollado y llevado a su punto supremo de energía, penetra el espíritu de la danza. Para el gimnasta el movimiento y la cultura del cuerpo son un fin en sí, pero para el bailarín no son sino medios. El mismo cuerpo debe ser olvidado; es únicamente un instrumento armónico y bien apropiado, y sus movimientos no sólo expresan, como en la gimnasia, movimientos corporales, sino sentimientos y pensamientos del alma. [Duncan, 1938: 135]

Así, para un bailarín que va al gimnasio, las repeticiones son un medio, para los fortachones que pasan muchas horas dentro, levantando pesas y mirándose en el espejo, un fin. Pero la estética corporal que se busca en esos lugares parece estandarizada –dictada por Telehit[1] a través de pantallas dispuestas de modo que todos puedan recibir el mensaje.

El nutriólogo del gimnasio es como el sacerdote que da la comunión. Pero en este recinto los manjares sagrados –el cuerpo de Cristo, sobre todo sus músculos– es, simbólica y literalmente la larga lista de suplementos alimenticios que se compran en cualquier sucursal de GNC: ácido linoleico conjugado, multivitamínicos, omegas, bebidas hidratantes y energizantes y, el dios de todos los dioses: las proteínas aisladas, de soya o de leche, en cualquier presentación. Leí en Internet algunos estudios que confirman enfermedades cardíacas y sospechan del cáncer asociado al consumo de estos productos, pero no hablaré más de ello, por no abandonar mi verdadero interés.

Mi hermana y yo heredamos de mi papá su biblioteca, que es grande y tiene principalmente literatura y artes, aunque también títulos esotéricos y de religiones comparadas, filosofía y teoría del arte y la literatura. En esos días en que iba al gimnasio a sudar mis tristezas también organizaba la biblioteca, sacaba libros de cajas e intentaba darles un orden precario. Me encontré así con un librito de portada insignificante, viejo y medio despegado que sin embargo jaló mi atención particularmente. Se trataba de *La anatomía oculta del hombre* [Hall, 1980] y leyéndolo me sentí cerca de mi padre.

1.Aunque aquí se presentan nuevos problemas, pues los videos que muestra este canal remarcan comportamientos prestablecidos, principalmente diferencias basadas en el género, desigualdad, discriminación, violencia y culto al cuerpo, pero como posesión y ostentación.

Nada más lejano del culto al cuerpo que se rinde en los gimnasios de nuestros días. Ese pequeño libro explica la relación antigua entre las funciones ocultas del cuerpo humano, la Naturaleza (así, con mayúscula) y los astros: revelaciones filosóficas antiguas –que consideraban al cuerpo humano como un libro de sabiduría profunda– y que precedieron a los mitos de las religiones actuales:

> La idea predominante en la mente de los cristianos de que su creencia es la única y verdadera doctrina inspirada, y que vino huérfana al mundo, es irrazonable en extremo. Un estudio comparativo de las religiones prueba, sin lugar a dudas, que la cristiandad ha mendigado, pedido prestado o se ha apropiado de los conceptos y filosofías de los tiempos antiguos y de los paganos del medioevo. Entre los símbolos y alegorías religiosas que pertenecían al mundo antes de la aparición de la cristiandad [...] la cruz cristiana viene de Egipto y de la India [...] la inmaculada concepción, de la India; la transfiguración, de Persia; y la trinidad, de los Brahamanes. La Virgen María como la madre de Dios, se encuentra en una docena de diferentes creencias. Hay más de veinte salvadores del mundo crucificados. [Hall, 1980: 8]

Siguiendo el pensamiento del autor –que a su vez siguió textos de sabiduría esotérica–, el maná, que caía del cielo y alimentaba a los hijos de Israel en el desierto, es una analogía de la sustancia que desciende por la médula espinal desde el cerebro –y que la ciencia actual ha demostrado que tiene inteligencia–y que en la tradición hindú corresponde al tallo del loto sagrado, por lo que el cerebro es la flor. La columna vertebral es la escala de Jacob, que conecta el cielo con la Tierra y los 33 escalones –número de vértebras que tiene nuestra columna:

> son los grados de la masonería y los años de vida de Cristo. En lo alto de esos escalones el candidato asciende en el plano de la conciencia para alcanzar el templo de la iniciación, que se halla colocado en la cima de la montaña. En este lugar majestuoso, con su cúpula arriba de todo, con un agujero en su piso (foramen magnum), es donde se dan las iniciaciones del gran misterio. Las montañas de los Himalayas, con sus picos, representan los hombros y la parte superior del cuerpo. Son las montañas más elevadas de la Tierra. En alguna parte, sobre la cima más alta, se levanta el templo descansando (como en el cielo de los griegos) sobre los hombros de Atlas. Es interesante notar que la vértebra superior de la columna vertebral del hombre es llamada atlas y sobre ella descansa la base del cráneo [...] Toda religión tiene su río sagrado [...] El río sagrado es la médula espinal que corre entre los picos de las montañas [16-17]

Y así podríamos seguir en una lectura apasionante y cada vez más profunda de sabiduría milenaria, encontrando relaciones sagradas entre el cuerpo humano, la Naturaleza y el universo. Por ejemplo:

> Los antiguos hindúes tienen una leyenda concerniente a la diosa Kundalini, en la cual se dice que ella descendió del cielo, por medio de una escalera o cuerda, a una pequeña isla que se halla flotando en el inmenso océano. Relacionando esto con la embriología, es evidente que la escalera o cuerda representa el cordón umbilical, y la islita el plexo solar. Cuando la escalera es cortada y se desconecta del cielo, la diosa huye aterrorizada a refugiarse en una caverna (el plexo sacro), en donde ella se oculta a la vista de los hombres. Como Ama-

seratsu, la diosa japonesa del rostro refulgente, ella debe ser sacada de la caverna, pues mientras permanece ahí y se resiste a salir el mundo está en la oscuridad. [29, 30]

Las prácticas yóguicas y la meditación, originadas en la India y el Tíbet, entre otras prácticas orientales, comparten este conocimiento, que ha llegado (con sus modificaciones y recortes) a Occidente, donde se han puesto en práctica cada vez más frecuentemente –incluso la práctica de yoga y meditación y desarrollo espiritual parecen estar de moda e incluso en los gimnasios se ofrecen clases de yoga.

Los entrenamientos de gimnasio tienen su propio estudio, no de la anatomía oculta sino de la visible y tangible, de esa anatomía comprobable por la ciencia de nuestros días. La construcción de cada uno de los aparatos que usamos para trabajar los músculos está relacionado con el estudio del movimiento del cuerpo, y el número de repeticiones y tipo de movimiento, directamente con los efectos que produce sobre la musculatura. Hay también múltiples estudios sobre las sustancias que produce –o necesita, o el mercado hace suponer que necesita– el cuerpo ejercitado para adquirir las dimensiones deseadas.

La mirada que el mundo occidental actual concede al cuerpo y las preguntas que sobre él se hace (que determinan el rumbo de las investigaciones y los saberes de esta época) muestran un interés de algún modo opuesto al que encierran las escrituras sagradas o conocimientos ocultos. Pero también, en algunos casos como el de Kundalini y el cordón umbilical, parecieran complementarse.

Aun así, la ciencia de nuestros días no se cansaría de intentar demostrar que una anatomía oculta del cuerpo, como la que presenta Hall no es más que un compendio de patrañas –o bien, mitología. Sin embargo, ambas son formas de concebir el conocimiento y nuestra propia naturaleza humana, así como el sentido que le damos a la vida. Y es curioso observar que el conocimiento científico actual tiene una herencia de la sabiduría milenaria, presente al menos en la nomenclatura de los huesos, músculos y algunas funciones del cuerpo.

Ante el conocimiento no alcanzado, la ciencia de nuestro tiempo se reserva la prerrogativa de afirmar que hay órganos que sirven sólo para que los doctores los extirpen y cobren. Las escrituras ocultistas antiguas opinarían diferente. Por supuesto, considero que existe investigación científica en nuestros días útil y espléndida. No hago juicios de valor sobre ninguna visión del mundo. En todo caso, hallo fascinación en encontrar entre ambas miradas del cuerpo algunas relaciones.

Por otra parte, estoy segura de que mi padre habría escuchado atentamente mis ideas acerca del gimnasio: un lugar que fomenta los estereotipos y la superficialidad y cuyo entrenamiento es pobre comparado con el arte de la danza pero también tiene riqueza en investigaciones detrás, donde, finalmente, yo pude encontrar algo de paz mental tras su partida.

Observé algo más: las clases de danza (clásica, contemporánea, jazz), cuando privilegian el entrenamiento físico con miras a desarrollar un virtuosismo, pueden caer en un entrenamiento repetitivo, como el del gimnasio. Incluso yo misma pasé por entrenamientos dancísticos dolorosos, extenuantes, no siempre gozosos y, claro, no exentos de lesiones, en tanto la danza es como el deporte de alto rendimiento, así que mi paso por el entrenamiento de gimnasio estuvo papa.▮

Referencias

~Hall, Manly [1980]. *La anatomía oculta del hombre*, Buenos Aires. Editorial Kier.

~Duncan, Isadora [1983]. *Mi vida*. Buenos Aires. Editorial Losada.

~Murakami, Haruki [2013]. *De qué hablo cuando hablo de correr*. México. Tusquets Editores.

SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

CONACULTA
INBA

bellasartes EDUCACIÓN ARTÍSTICA

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes
y el Instituto Nacional de Bellas Artes,
a través de la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas,
en colaboración con la Fundación INBA, invitan a participar en los

TALLERES DE COMUNIDAD INCLUYENTE,
RED VIRTUAL PARA EL DESARROLLO
CULTURAL Y ARTÍSTICO

COMUNIDAD INCLUYENTE es una plataforma virtual de educación a distancia que la Subdirección General de Educación e Investigación Artísticas (SGEIA) del INBA implementa en colaboración con la Fundación INBA (FINBA), para promover procesos de formación y actualización, así como de intercambio e interacción entre personas vinculadas a la educación artística, la creación y la promoción de la cultura y las artes.

TALLERES

• Inserción en el campo laboral de las artes escénicas
Dirigido a: Estudiantes y egresados de programas de educación superior en artes escénicas, jóvenes creadores y público interesado.
Inicio: 23 de noviembre de 2015
Inscripciones: a partir del 9 de noviembre de 2015
Fecha límite para enviar formulario de postulación en línea(*): miércoles 20 de noviembre, 2015.

• Planeación para el trabajo docente
Dirigido a: Profesores de educación artística en los diferentes tipos y modalidades educativas.
Inicio: 11 de enero de 2016
Inscripciones: a partir del 29 de diciembre de 2015
Fecha límite para enviar formulario de postulación en línea(*): miércoles 8 de enero, 2016.

• Educación, Arte y Comunidad: Articulaciones para la creación de proyectos
Dirigido a: Promotores, gestores y autoridades culturales, así como a toda persona interesada en el desarrollo cultural comunitario.
Inicio: 25 de enero de 2016
Inscripciones: a partir del 11 de enero de 2016.
Fecha límite para enviar formulario de postulación en línea(*): miércoles 22 de enero, 2016.

• Planeación de los Talleres Interdisciplinarios de Proyectos en el Programa Nacional de Escuelas de Iniciación Artística Asociadas
Dirigido a: Personal docente y directivo de las Escuelas de Iniciación Artística Asociadas al INBA, así como a profesores de diferentes niveles y modalidades de educación artística interesados en el trabajo por proyectos.
Inicio: 8 de febrero de 2016
Inscripciones: a partir del 25 de enero de 2016.
Fecha límite para enviar formulario de postulación en línea(*): miércoles 5 de febrero, 2016.

Informes

Subdirección de Desarrollo y Extensión Académica del INBA,
Londres N° 16 (esquina Berlín), planta baja, colonia Juárez,
México, D.F.
Responsable: Juan José Cruz García
Teléfono: 8647-5700, extensión 3060 y 3061
Correo electrónico extensionacademica@inba.edu.mx

Fundación INBA
Responsable: Carmen Bojórquez Tapia
Teléfono celular: 04455 4515 2290
Correo electrónico: comunidad.finba@gmail.com

Proyecto apoyado por la
LXII Legislatura - Cámara de Diputados
Comisión de cultura y cinematografía

(*) http://www.fundacioninba.org/comunidad

"Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa"

Programación sujeta a cambios INBA 01800 904 4000 - 5282 1964 - 1000 5636

INBAmx @bellasartesinba bellasartesmex

www.conaculta.gob.mx www.bellasartes.gob.mx www.mexicoescultura.com

LA SECRETARÍA DE CULTURA Y EL FONCA

POR **HÉCTOR M. GARAY AGUILERA**

Durante el tercer Informe de gobierno, el presidente Enrique Peña Nieto anunció la creación de la Secretaría de Cultura. Expresaba entonces que "es un reconocimiento a que la cultura es importante en el país y que, más allá de coyunturas y circunstancias particulares, el Estado mexicano reconoce a la cultura como una de sus grandes fortalezas y orgullos" (*La Jornada*: 3 de septiembre, 2015).

Con esta iniciativa se ha llegado a afirmar que se "le otorgara a este sector la misma jerarquía e importancia que a la educación y le abriera las puertas para luchar por un mejor presupuesto, ha sido una exigencia de parte de la comunidad intelectual mexicana desde hace varios años y que ahora, por primera vez, es abanderada por el Ejecutivo federal. (*Excélsior*: 3 de septiembre, 2015). En efecto así puede ser. El ejemplo de subordinación lo ha vivido la propia danza. Por algún tiempo ha tenido que depender de instancias de artes escénicas o de teatro y danza, tanto en el INBA, como en la UNAM. Y depender de la "última palabra" de especialistas de teatro y de la división inequitativa de los presupuestos. La formación de la Coordinación Nacional de Danza en el INBA y la Dirección de Danza en la UNAM le dieron a la danza, en primer lugar una valoración diferente, luego capacidades de ejercer y gestionar su propio presupuesto. La igualdad con otras disciplinas, en la repartición de recursos, no se ha logrado debido a la propia falta de mayor profundidad de gestión por parte del medio, así como la cantidad y calidad de propuestas que la puedan equiparar con el teatro; pero las posibilidades de interlocución y programación están dadas al tener la estructura institucional dedicada sólo a la danza.

Ante la posibilidad de una nueva Secretaría de Cultura, sugiero centrar la atención en las consecuencias al interior de esta instancia y de los organismos existentes que apoyan principalmente a la danza, en particular el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. Esta instancia, a la par con el Instituto Nacional de Bellas Artes y el Centro Nacional de las Artes (así como la Universidad Nacional Autónoma de México) son las principales instituciones gubernamentales de apoyo a las artes escénicas y a la danza profesional en particular. La salvedad que tiene el Fondo Nacional para la Cultura y las Artes es la posibilidad de apoyar no sólo la creación, sino también la producción, la investigación y la distribución de proyectos culturales y al desarrollo profesional y creativo de integrantes de la comunidad de la danza.

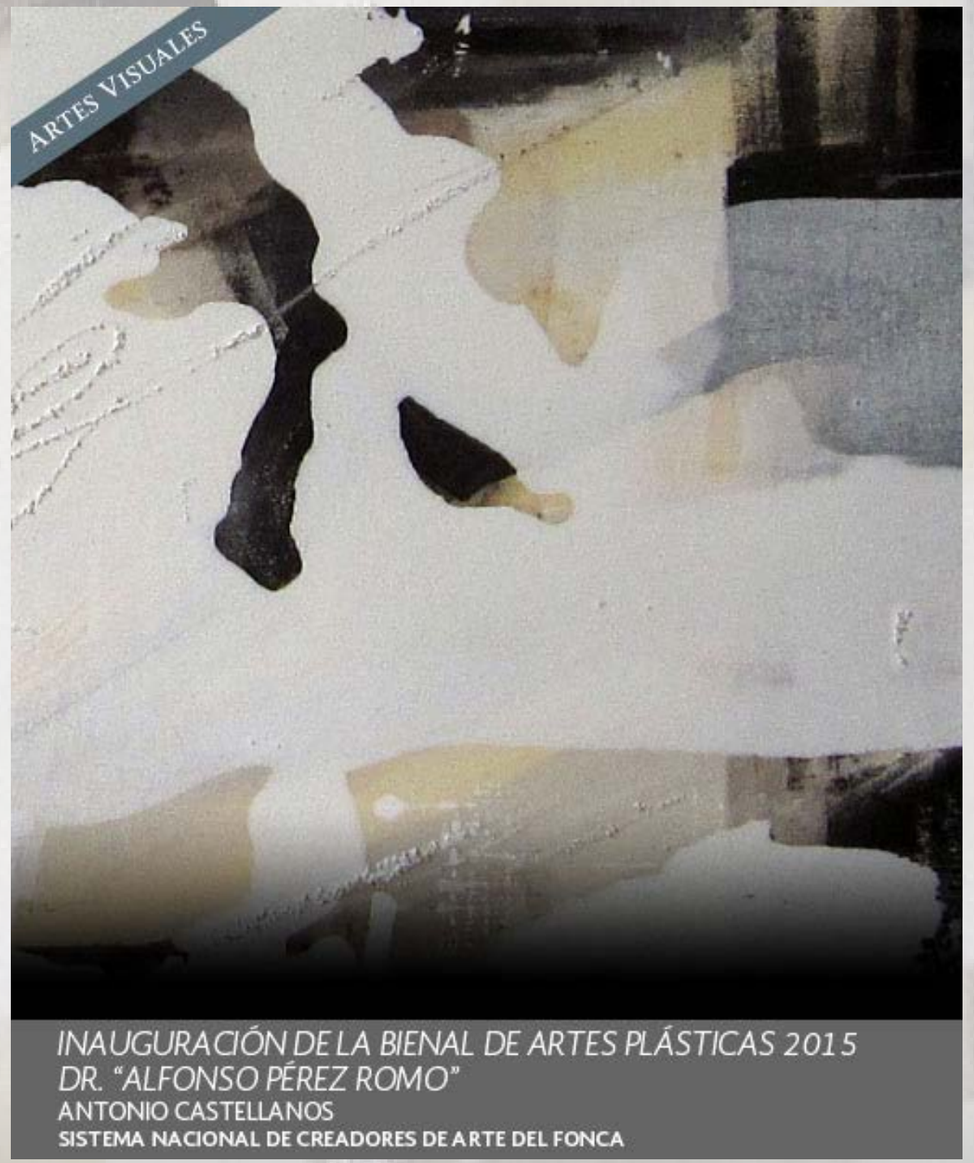
Desde que se creó, el 2 de marzo de 1989, al FONCA le fueron asignadas las siguientes tareas: apoyar la creación y la producción artística y cultural de calidad; promover y difundir la cultura; incrementar el acervo cultural, y preservar y conservar el patrimonio cultural de la nación. El antecedente para la formación del FONCA es la demanda que hicieran el escritor Octavio Paz y un conjunto de intelectuales para la creación de un instrumento para el apoyo a las artes. (*Plural*, 1975).

No haré una historia pormenorizada de esta institución, sólo citaré las palabras de Mario Espinosa, uno de los directores del FONCA cuando afirma: "Es uno de los instrumentos de política cultural más eficaces". Entre las razones que argumenta están:

- Por la forma en que se decide y otorga los apoyos económicos: a través de convocatorias públicas y reglamentadas, por medio de jurados plurales y rotativos.
- Por permitir la competencia entre proyectos culturales creativos.
- Por ser una institución cuyo costo de operación administrativa no rebasa el 15% de su presupuesto anual.
- Por propiciar, a través de estímulos que no cubren la totalidad de los costos de producción, la racionalidad económica de los proyectos y la búsqueda de otras fuentes de financiamiento. (*Fonca. 20 años*, 2010: 25)

El FONCA comenzó con una serie de apoyos (becas) que no atendían la complejidad de la cadena de valor de las artes escénicas. Se becaba a un coreógrafo sin importar que no tuviera un elenco para montar la obra, salarios para los bailarines, recursos económicos para confeccionar el vestuario o hacer la grabación de la música, ni espacios donde presentar su coreografía. La situación fue cambiando paulatinamente cuando se crearon programas como el de Fomento a proyectos culturales y coinversiones, que ya consideraba estos aspectos. Sin embargo, ante la explosión demográfica y un afán "democrático", los apoyos se tuvieron que atomizar y dar esporádicamente. Señalar reglas, no escritas, de que un artista o grupo no podía repetir. Aunado a que la discrecionalidad en el otorgamiento de apoyos, que se daba en ciertos funcionarios, pasó a darse de alguna manera entre los propios artistas, invitados a ser jurados de sus propios pares. En donde imperaban grupos y criterios no tan imparciales como se pretendían. En este sentido se puede revisar lo que Tomás Ejea llama el entramado del poder. (Ejea, 2011: 189-250).

Mario Espinosa, director de escena, que ocupó cargos públicos trabajó desde estos en la conformación de nuevos programas, entendiendo que las artes escénicas necesitan continuidad de elencos, sedes, apoyos de formación y producción e integrarse a mercados internacionales. Programas como *México en escena*, *Puerta de las Américas* y *Teatros para la comunidad teatral*, que podemos denominar de segunda generación, han alentado la sostenibilidad y la autonomía artística y administrativa de agrupaciones profesionales de artes escénicas. Al considerar a los artistas, grupos y asociaciones no como objeto de una política asistencialista: sólo programas de becas, sino como objeto de políticas de inversión y desarrollo. La justa evaluación de estos programas permitirá la continuidad de una visión a más largo plazo y encontrar otros cauces para el desarrollo de las artes escénicas.



INAUGURACIÓN DE LA BIENAL DE ARTES PLÁSTICAS 2015 DR. "ALFONSO PÉREZ ROMO"
ANTONIO CASTELLANOS
SISTEMA NACIONAL DE CREADORES DE ARTE DEL FONCA

Pero también los apoyos a jóvenes creadores, creadores escénicos o el Sistema Nacional de Creadores de Arte apoyan a la danza y estimulan la creación artística. Apoyos a la creación y la producción que no van en el sentido de la privatización, un riesgo que enuncian algunos con la creación de la Secretaría de Cultura. Pero que no son capaces de demostrar. Bien por el contrario un gran número de estímulos y programas del FONCA alientan una liberización de los apoyos que ha dado la oportunidad a varias generaciones de ofrecer sus propuestas. Aunque en un tiempo también crearon sin importarles los públicos. La incorporación del criterio de retribución social voltea la cara a quien se deben también las políticas públicas de difusión de la cultura: la sociedad y los artistas como parte de esta sociedad al relacionarlos con las necesidades y problemas de la gente. Así se contribuye a hacer cumplir que la cultura sea un derecho, el acceso a los bienes y servicios culturales y una posibilidad de participación y expresión artística de las personas.

Pero también como un recurso que puede recrearse y renovarse. Un recurso generador de empleos y de otros recursos que se pueden reinvertir en la difusión de la cultura, pero sobre todo permitir a los profesionales vivir de su trabajo artístico. Esto probablemente ha provocado también que se vea como un riesgo, como una forma de "vender y comercializar nuestro patrimonio cultural".

Regreso a los programas del FONCA en donde podemos ver que la visión como recurso permea. Espinosa desde sus diferentes cargos (Coordinador de Teatro del INBA y director del FONCA) trabajó en los programas: PUERTA DE LAS AMÉRICAS (de internacionalización); TEATROS PARA LA COMUNIDAD TEATRAL (que otorga teatros del IMSS para ser administrados por compañías) y MÉXICO EN ESCENA, que era un programa amplio para "fortalecer a las artes escénicas en una dimensión nacional, impulsar su proyección internacional y constituirlas en actividades de interés público" (Espinosa, 2008).

Ya en su expresión específica, en la convocatoria más reciente del programa México en Escena del FONCA se establecen los propósitos de:

- Fomentar la continuidad a mediano y largo plazos de proyectos con calidad, brindando apoyo económico a grupos artísticos profesionales con vocación por las artes escénicas.
- Estimular la autonomía artística y administrativa de agrupaciones del país dedicadas profesionalmente a la danza, la música, la ópera y al teatro.
- Propiciar que las agrupaciones continúen consolidando su perfil artístico y un lenguaje propio.

Su enfoque va más allá de otorgar fondos perdidos para montar obras que preocupan sólo a los artistas que participan. Plantea estimular la autonomía artística y administrativa de los grupos que se tienen que comprometer además de realizar proyectos artísticos, estilos y el montaje de las obras de calidad que los han caracterizado, a un número determinado de funciones y rangos que se diferencian según la trayectoria y si tienen o no un espacio sede: de 80 a 90 funciones en el caso de grupos de teatro; de 30 a 40 en danza y 12 a 18 en ópera. Una modalidad que se ha incorporado al comprender las posibilidades que les da a los grupos de artes escénicas contar con un espacio propio. Los montos de apoyo van desde 1,500,000.00 a 1,950,000.00 por año que se puede renovar.

Los más destacados grupos de danza han recibido este apoyo entre ellos: CONTEMPODANZA, DELFOS, ANTARES, LUX BOREAL, BALLET INDEPENDIENTE, TRICICLO ROJO entre otros. En los que podemos ver consolidación de discursos artísticos a los que contribuyó las condiciones que este apoyo les otorgó. Por otra parte, Raúl Parrao con UX Onodanza administró el proyecto "La X de la danza, la danza bizarra en el Teatro Legaria" que propició la programación de varios grupos y las obras de esta agrupación, ampliando los espacios para presentar danza.

Sin duda, el FONCA ha contribuido al desarrollo de la danza en nuestro país. Sin embargo, estamos ante una perspectiva de incertidumbre. Continuamente se habla de su desaparición, que aumenta ahora con la idea de crear una nueva secretaría. El INBA y el INAH no desaparecerán, son instituciones fuertes. Y si bien, el FONCA es más joven (cumplió veinticinco años) ha demostrado también su pertinencia. Además de los elementos que ha señalado Mario Espinosa para considerarlo un instrumento eficaz de política cultural, el FONCA ha complejizado sus programas, los evalúa y ajusta, responde a iniciativas y opiniones de

comunidades artísticas. Desde luego ha tenido observaciones de órganos fiscalizadores del propio Estado y a esto tiene que responder, pero esto no significa que deba desaparecer.

Una opinión de los que esquizofrénicamente plantean le reingeniería de las instituciones culturales es la dispersión de los programas en diferentes instituciones, alegando duplicidades. El FONCA no sólo es el otorgante de recursos económicos, sino es quien diseña, ejecuta y evalúa programas. Y se le ha dotado de una estructura administrativa, reglas de operación y apoyo en consejos de artistas. Ha generado un modelo de gobernanza con la participación de comunidades. Algunos de los programas que opera se han gestado desde la participación de otras instituciones y de la propia comunidad artística, como precisamente *Teatros para la Comunidad Teatral*. O la participación de los diversos organismos de promoción de las artes escénicas de diferentes instituciones, como *México en Escena*, pero ambos con la operación del FONCA. Para aprovechar su capacidad de convocatoria, de manejo administrativo y financiero, además de evaluación. La dispersión no es la alternativa, porque aquí habría un riesgo de pulverizar lo conseguido.

Otra opinión es la autonomía plena del organismo y darle fundamentos legislativos. El argumento es evitar el riesgo de constante desaparición, porque si su origen se fundamenta sólo en una decisión del ejecutivo, éste mismo también lo podría desaparecer. Ahora con una instancia renovada puede seguir con sus fundamentos de operación como se ha asegurado que seguirán el INBA y el INAH. No hay señal para que esto no suceda. También es la oportunidad para reforzar y hacer más eficaz su actuar. Retomar tareas pendientes como por ejemplo la que en un momento se pensaba, el aliento a la iniciativa privada en el financiamiento de la difusión de la cultura y las artes. Pero no es sólo cuestión del FONCA ni de poseer la posibilidad de tener fondos especiales, sino la de contar con una legislatura general (una Ley de Difusión de la Cultura) que contemple el mecenazgo y el financiamiento; o de una particular (una Ley de Mecenazgo), pero sobre todo, lo sabemos, la necesidad de la existencia de una cultura de la iniciativa privada que guste apoyar la cultura y el arte.

Este es un breve espacio para hablar de un tema de interés que debe movernos. Reflexionar sobre la necesidad de una nueva Secretaría de Cultura y sus implicaciones para la danza y las diversas instancias que apoyan nuestro arte. Aquí queda la invitación y ojalá se den los espacios para seguir conversando.

Referencias

Ejea, T. (2011). *Poder y creación artística. Un análisis del Fondo Nacional para la Cultura y las Artes (FONCA)*. México. Universidad Autónoma Metropolitana Azcapotzalco.

Fondo Nacional para la Cultura y las Artes. (2010). *Arte y cultura en movimiento. 20 años del FONCA*. México.

Garay, H. (2010). *Para subir el telón. La cadena de valor en las artes escénicas*. En *Economía cultural para emprendedores. Perspectivas*. México. Universidad Autónoma Metropolitana. Universidad Autónoma de Nuevo León.

Artículos

Paz, O. "Ideas para un fondo de las artes", *Plural*, México, octubre de 1975.

Ponencias

Espinosa, Mario. *Dos ejemplos de política cultural en México*. En 1er. Simposio internacional de políticas culturales en Iberoamérica. 22 y 23 de agosto de 2008.

Facultad de Ciencias Económicas. Universidad de Córdoba. Argentina.

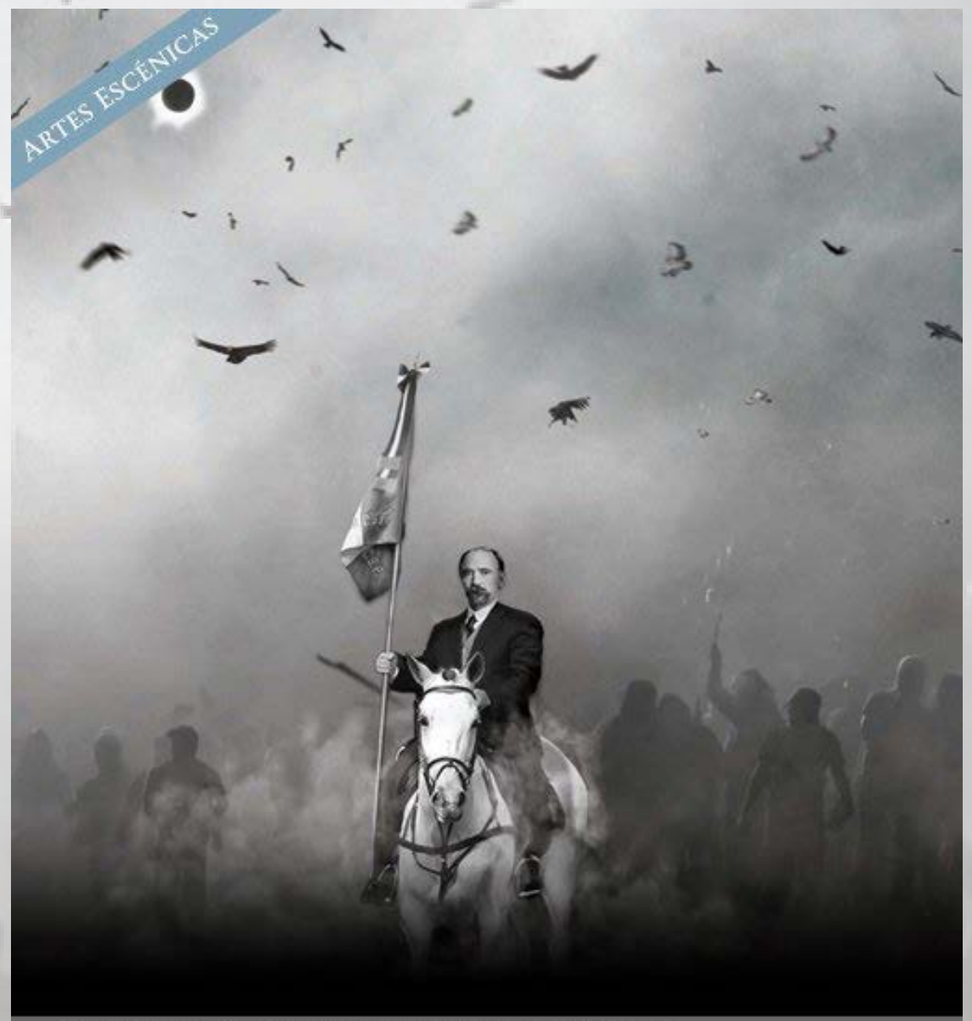
Periódicos

Vargas, R. y Alonso Urrutia. "Anuncia el Presidente de la República la creación de la Secretaría de Cultura". *La Jornada*, Jueves 3 de septiembre de 2015, p. 4

Talavera, J. C. y Virginia Bautista, "Peña Nieto propone creación de Secretaría de Cultura". *Excélsior*, 3 de septiembre de 2015.

Convocatorias

México en escena. 1ra. Edición 2004. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes México en escena. 2014. Fondo Nacional para la Cultura y las Artes

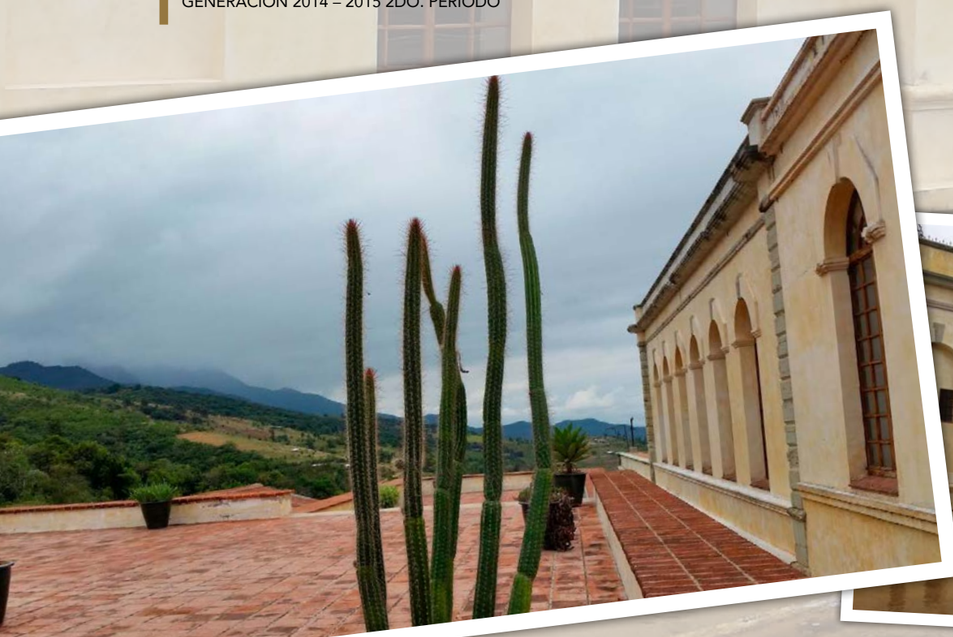


ICONOGRAFÍA

JÓVENES CREADORES FONCA,

LA INTEGRACIÓN CABAL DE UNA GENERACIÓN

FOTOGRAFÍAS: ENCUENTRO DE ARTE JOVÉNES CREADORES DEL FONCA, GENERACIÓN 2014 – 2015 2DO. PERIODO



En educación se llama currículo oculto a los aprendizajes que sin estar forlmalmente incorporados al plan de estudios son aprendidos y aprehendidos por los estudiantes, son aprendizajes vivenciales que dejan, la mayor de las veces, huellas inborrables en el individuo.

Situación similar sucede en el FONCA, principal sistema de apoyo a la creación en México, para muchos su principal propósito es otorgar beneficios económicos para el desarrollo artístico y la creación de obras, pero hay un beneficio oculto, sobre todo en el caso del programa: Jóvenes Creadores de Arte, quien tiene la oportunidad de verse beneficiado de este programa, además de recursos para llevar a cabo un proyecto específico, tiene el beneficio enorme de integrarse a un nucleo generacional que loacompañará a lo largo de su vida.

Esto se puede constatar en cualquiera de los 6 encuentros de jóvenes creadores que a lo largo de un año organiza el FONCA. Interdanza asistió al más reciente, llevado a cabo del 26 al 28 de noviembre en Oaxaca.

Más de 101 artistas (la mitad de los beneficiarios de la convocatoria 2014 -2015), de entre 18 y 34 años, presentarón el resultado del trabajo por el cual recibieron una beca a lo largo de un año para desarrollar proyectos de arquitectura, artes visuales, danza, letras, letras en lenguas indígenas, medios audiovisuales, música y teatro.

Parte fundamental del proceso de creación de estos proyectos es el acompañamiento de sus tutores, creadores con trayectoria (muchos de ellos también jóvenes creadores en su momento) que no sólo verifican el cumplimiento, sino que asesoran, recomiendan o incluso propones rutas que que ayanen el camino, en ocaciones árido de la creación.

Estos tres días en Oaxaca, fueron un verdadero ENCUENTRO, jóvenes y no tan jóvenes se vieron frente a frente con la experiencia del proceso vivido y el análisis del producto resultante y en esta reconstrucción se gesta una generación, generación en casi todas las acepciones de la palabra:

GENERACIÓN en tanto existe:

1. Una Acción y efecto de generar (‖producir). *Generación artística.*
2. Una sucesión de descendientes. *De tutores a beneficiarios*
3. Un conjunto de personas que tienen aproximadamente la misma edad.
4. Un conjunto de érsonas que, habiendo nacido en fechas próximas han crecido bajo influjos culturales y sociales semejantes y tienen, por tanto, una actitud común en el ámbito del pensamiento o de lacreación.
5. Una evolución que aporta avance e innovación respecto de la creación artística anterior

Con este Encuentro de Arte del Fonca se cumple cabalmente con el propósito de impulsar y promuever el desarrollo artístico del país, Son ya 26 años de un programa que muchos sentidoa ha transfomado el panorama creativo nacional, convirtíendose en una ventana de oportunidad que trasciende al individuo para abrir paso a una generación artística que en un futuro cercano será la voz creativa de México.

PROYECTO:
WÍINKILIL DE GERVACIO CETTO

PROYECTO:
WÍINKILIL DE GERVACIO CETTO

PROYECTO:
BAR NOSTALGIA DE MARISOL CAL Y MAYOR

PROYECTO:
LAS ÚLTIMAS COSAS DE LUIS RUBIO

PRESENTACIÓN
DE LA ANTOLOGÍA DE PROYECTOS DE LITERATURA

diciembre 2015

TEATRO DE LA DANZA

CECILIA Appleton

Medalla Bellas Artes

FUNCIÓN ESPECIAL:

LA DANZA DE LOS Cisnes

1.º de diciembre, 20 h

Teatro de la Danza

2016

Temporada Flamenco y Danzas Españolas

SEP
SECRETARÍA DE EDUCACIÓN PÚBLICA

CONACULTA
INBA

CONSEJO NACIONAL PARA LA CULTURA Y LAS ARTES

Rafael Tovar y de Teresa
Presidente
Saúl Juárez Vega
Secretario Cultural y Artístico
Francisco Cornejo Rodríguez
Secretario Ejecutivo

INSTITUTO NACIONAL DE BELLAS ARTES

María Cristina García Cepeda
Directora general
Sergio Ramírez Cárdenas
Subdirector general de Bellas Artes
Cuauhtémoc Nájera Ruiz
Coordinador Nacional de Danza
Roberto Perea Cortés
Director de Difusión y Relaciones Públicas

INER DANZA
COORDINACIÓN NACIONAL DE DANZA

"Este programa es público, ajeno a cualquier partido político. Queda prohibido el uso para fines distintos a los establecidos en el programa".

Programación sujeta a cambios INBA 01800 904 4000 - 5282 1964 - 1000 5636

INBAmx @bellasartesinba bellasartesmex